



Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

19 | Printemps 2002
CRITIQUE D'ART 19

Les Enjeux artistiques de l'intention documentaire

Sylvain Maresca



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2026>

DOI : 10.4000/critiquedart.2026

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupeement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2002

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Sylvain Maresca, « Les Enjeux artistiques de l'intention documentaire », *Critique d'art* [En ligne], 19 | Printemps 2002, mis en ligne le 28 février 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2026> ; DOI : 10.4000/critiquedart.2026

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Les Enjeux artistiques de l'intention documentaire

Sylvain Maresca

RÉFÉRENCE

Bernhardt, Uwe. *Le Regard imparfait : réalité et distance en photographie*, Paris : L'Harmattan, 2001, (Champs visuels)

Lavoie, Vincent. *L'Instant-monument : du fait divers à l'humanitaire*, Montréal : Dazibao, 2001, (Les Etudes)

Lugon, Olivier. *Le Style documentaire : D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris : Macula, 2001, (Le Champ de l'image)

Le Parti pris du document : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle, Paris : Ed. du Seuil, 2001, (Communications, 71)

Des Territoires en revue : 5/5. Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001

L'Image, le monde, Paris : Léo Scheer, n° 1 et n° 2, 2001

- 1 L'actualité éditoriale offre au sociologue que je suis une réflexion sur les relations entre l'art actuel et la représentation du réel, autour de la notion de "document" qui ferait précisément office de trait d'union entre les deux. Pour autant, aucune définition claire ne ressort. Le document n'est pas une essence, mais plutôt un vecteur qui permet un déplacement d'un espace ou d'un statut vers un autre. Longtemps défini comme un matériau au service du savoir, il est apprécié aujourd'hui comme un fragment de réalité susceptible d'alimenter le processus d'élaboration artistique. Le trajet effectué par le document conduit alors depuis le stade primaire, quasi-immédiat, de la saisie du réel (enregistrement photographique, filmique, sonore) vers des stades de représentation plus élaborés ou jugés tels par ceux qui ont autorité pour en juger. En d'autres termes, toute cette réflexion procède du champ de l'art et y conduit : elle nous parle du document tel qu'il est envisagé par l'art.

- 2 Deux questions surgissent aussitôt —Olivier Lugon les pose déjà à propos de l'invention du "style documentaire" dans les années 1930— : A quelles conditions le document (ou ce qui est considéré comme tel par certains artistes ou experts de l'art) peut-il prendre place dans la production artistique ? Quelle forme d'art fait-on avec du document (ou ce qui est considéré comme tel...) ?
- 3 Les cinq numéros de la revue-catalogue *Des territoires en revue*, celui que *Communications* consacre au « parti-pris du document », ainsi que les deux livraisons de *L'image, le monde*, fourmillent d'exemples qui permettent d'élucider certains ressorts de cette alchimie artistique.
- 4 Tout d'abord, nous découvrons des trajectoires décalées par rapport au champ de l'art, mais qui toutes y conduisent : celle de Joseph Roth depuis le journalisme vers la littérature romanesque ; celles de Walker Evans, depuis la photographie, et d'Andy Warhol, depuis la publicité, vers l'art moderne ; celle de Frederick Wiseman depuis le droit vers le cinéma documentaire.
- 5 Ces parcours transversaux opèrent une triple opération : critiquer les pratiques dominantes en vigueur dans le domaine de départ : le journalisme, la photographie d'actualité ou documentaire, la publicité, les reportages télévisés, etc. ; transfigurer de "simples documents" (ou perçus comme tels) en morceaux d'art ; réfuter, du même coup, les airs de grandeur caractéristiques de l'art traditionnel, même dans ses déclinaisons contemporaines.
- 6 Car la notion de document sert à argumenter une approche de l'art par sa négation : d'ailleurs, beaucoup de producteurs de documents, à l'instar de Walker Evans, affirment ne rien vouloir y faire, ce qui ne les empêche pas d'y trouver leur place. De fait, leur intention documentaire ne vise aucunement à réformer l'économie envahissante et déformante des médias : elle ambitionne plutôt de s'en extraire pour gagner ailleurs la possibilité de mener à bien une œuvre peu commercialisable. Ce qui était encore rare dans les années 1930 est devenu aujourd'hui plus fréquent : des photographes de presse, par exemple, trouvent dans les galeries ou les musées d'art contemporain de nouveaux espaces pour valoriser leurs images.
- 7 Dans ce nouveau contexte, leurs "documents" passent souvent pour plus réels qu'ils ne le sont. Leur intrusion dans l'univers artificiel des formes tend à faire oublier que le document est toujours une fiction du réel, ne serait-ce que parce qu'il en offre déjà une représentation. Les cinéastes —comme les frères Dardenne, ou encore Frederick Wiseman — assument cette part d'artifice plus clairement que les photographes qui, eux, tentent souvent de nous illusionner avec la "transparence" de leurs clichés. Ici s'impose une critique radicale des croyances que nous projetons sur le document, sa fidélité au réel, sa littéralité. Critique à laquelle s'emploie Uwe Bernhardt au sujet de la photographie, souvent considérée comme le document par excellence (et utilisée comme telle) parce qu'elle est empreinte du réel, alors que ce lien métonymique n'authentifie aucunement la représentation qu'elle donne des choses. A cet exercice du doute philosophique doit s'ajouter l'étude historique qui, seule, peut nous restituer la somme d'interventions et de cautions artistiques, intellectuelles, qui se révèlent nécessaires pour renouveler l'art par le biais de son antinomique apparent, le document. L'ouvrage d'O. Lugon nous propose une plongée remarquable dans la période des années 1930.
- 8 Mais l'efficacité artistique du document n'est pas uniquement l'affaire d'auteurs qui feraient de l'art par défaut. Elle culmine avec des réalisations produites hors du champ de

l'art, puis récupérées par celui-ci comme des éclats "bruts" du réel : Atget publié par les surréalistes, Deligny intégré à l'exposition *Des territoires*.

- 9 La constante, en pareil cas, est que ces productions visuelles se laissent théoriser par d'autres que leurs auteurs. Cela vaut même pour Walker Evans, réinvesti dans les années 1960 par de nouveaux discours de légitimation artistique ; aujourd'hui encore, des experts comme Jean-François Chevrier commentent ses photographies une par une. Apparaît ici une caractéristique du document : sa passivité devant les discours d'autorité sur les formes. Atget par excès de modestie, Deligny par désintérêt, Evans par rouerie peut-être, ont gagné une plus grande aura artistique en se laissant réinventer par les autorités de l'art.
- 10 Or, ni Atget, ni Deligny, encore moins Evans, n'étaient des idiots culturels. Chacun entretenait même de nombreuses connexions avec des personnalités du monde des arts et des lettres. Mais ils tenaient à affirmer leur marginalité créatrice, d'autant plus volontiers que celle-ci devint un atout supplémentaire de reconnaissance. C'est ainsi que certains non-auteurs se voient consacrés comme des artistes. De même le document passe-t-il souvent pour de l'art malgré lui, laissant ainsi toute liberté aux artistes et aux experts de l'art de nous en réinventer les richesses formelles. Dans ces conditions, le culte du document sert d'abord ses réinventeurs. Quant à ses producteurs, les Atget, les Deligny, soit ils n'en ont cure, soit ils laissent faire. En définitive, le "parti pris du document" est un discours émanant de certaines autorités du champ de l'art. C'est un discours *sur* l'Autre (le document entendu comme une forme de représentation qui serait radicalement différente de l'art, son auteur comme radicalement différent de l'artiste), mais rarement un mouvement *vers* l'Autre. L'art ne se perd pas dans cette confrontation, il s'attribue au contraire un renouveau esthétique en incorporant ces fragments qui lui paraissent encore plus réels parce qu'ils sont sans auteur revendiqué.
- 11 Il arrive cependant que le document ou son auteur résistent à leur annexion par l'art. Gaston Chaissac ne s'est pas laissé instrumentaliser par Dubuffet sous la bannière de l'Art "brut". Joseph Deligny n'est pas réductible à la manière dont l'ENSBA valorise ses images aujourd'hui. Et Marc Pataut ne semble pas pouvoir se résoudre complètement au personnage d'artiste qu'il s'est finalement construit en fuyant la sculpture pour la photographie. Ici, comme dans d'autres cas moins connus, se dressent une posture, certaines images, irréductibles à l'art.